

## **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС**

Существенная проблема, с которой сталкивается литературовед или философ в любого рода рассуждении о фантастическом, заключается в отсутствии внятного определения этого понятия. Ситуацию с фантастическим можно сформулировать в виде вопроса: о чём именно рассуждает исследователь, используя понятие фантастического и сводимы ли те значения, в которых употребляется это слово, к некоторой общей схеме отношений или объектов, которая позволила бы однозначно заключать о том, что в данном конкретном случае при данных определённых условиях мы имеем дело именно с фантастическим, а не с чем-то иным? Попытка дать ответ на этот вопрос в контексте рецептивно-семиотической концептуальной схемы составляет тему настоящего рассуждения.

Существующий ряд формулировок, разъясняющих данное понятие, весьма обширен. Следует в первую очередь указать на определение А. и Б. Стругацких: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа: человек и мир, человек и общество и т.д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного» [1. Т.2Д. С.347]. Далее на определение Цв. Тодорова, где «фантастическое есть особое восприятие необычайных событий», так что «фантастическое возникает лишь в момент сомнения – сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые или явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении» [2. С.69, 30]. И в завершение этого перечня – на разъяснения Р. Лахманн, связывающие фантастическое с сомнением и случаем [3. С.149]. Не трудно увидеть, что приведённые модели рассуждения апеллируют к способам введения понятия художественного произведения в предметное литературоведческое исследование и используют для определения фантастического набор терминов, характерный для соответствующей традиции: для Стругацких – это традиция русского формализма, для Тодорова – структурализм, для Лахманн – постструктурализм. В качестве обще-

го момента здесь выступает неартикулируемое убеждение в том, что фантастическое – это определённое отношение, возникающие между элементами системы художественной или эстетической коммуникации.

Если фантастическое – это, действительно, отношение между элементами в системе коммуникации, то задача определения понятия фантастического предельно проста: необходимо лишь выявить конечное число элементов данной системы и тип связывающего их отношения, обозначаемого как «фантастическое», чтобы иметь возможность дедуктивно вывести любое допустимое для данной системы значение «фантастического». Поскольку количество элементов коммуникации крайне мало и в простейшем случае состоит из трёх (отправитель – сообщение – получатель), то эта задача не выглядит устрашающей.

Рецептивно-семиотическая модель художественного произведения в эстетической коммуникации состоит из 9 элементов, локализуемых на трёх уровнях (естественный язык, текст, эстетический объект), исследуемых соответственно лингвистикой, поэтикой и эстетикой. Приведём данную модель [4. С. 51–59]:

Отправитель информации	Естественный язык	Получатель информации
Субъект высказывания  Идеальный автор	Текст, фиксированная речь высказывание	Адресат,  Идеальный читатель
Имплицитный автор	Эстетический объект	Имплицитный читатель

Выделение трёх уровней или слоёв в том, что обозначается как «художественное произведение», подразумевает наличие в нём трёх типов семиозиса, т.е. невыводимость значений, получаемых на одном уровне, из системы отношений другого уровня (скажем, невозможно дать ответ на вопрос, что такое эстетический объект, реализующийся в акте чтения данного конкретного произведения, на основании анализа биографии его реального автора или использо-

ванных им конструкций естественного языка) и вытекающее отсюда требование различения при анализе семантики, синтаксиса и прагматики каждого из трёх уровней. Простейший способ определения понятия фантастического связан с тем, что оно может быть понято как особая характеристика семантического, синтаксического или прагматического отношения на уровне естественного языка, текста или эстетического объекта. Таким образом, мы получим 9 элементарных способов употребления термина фантастического или, другими словами, 9 возможностей определения значения термина «фантастическое», понятых в качестве правил, определяющих условия истинности того предложения или высказывания, по отношению к которому они могут быть употреблены.

В соответствии со сказанным можно конкретизировать вопрос о фантастическом: какой именно должна быть характеристика семиотического отношения, чтобы она была одинаково применима к каждому из измерений семиозиса в каждом из слоёв художественного произведения? Метафорически этот вопрос можно было бы сформулировать так: что такое чудо и как его нужно определить в отношении к художественному произведению?

Гипотеза (т.е. объясняющая модель, полученная абдукцией), с помощью которой мы в данном рассуждении попытаемся дать ответ на сформулированный вопрос, заключается в том, что с «чудом» как определённой характеристикой семиозиса мы имеем дело тогда, когда исследуемый семиотический процесс не может быть проверен на истинность/ложность в контексте корреспондентской теории. Другими словами, это ситуация, когда метаязык формальной логики не может быть применён для определения истинного положения дел в языке-объекте. Следует оговориться, что исследуемая и пока не определённая характеристика семиотического отношения, позволяющая обозначить его как «фантастическое» – это признак, описывающий свойство отношения в языке-объекте, так что с самого начала должна быть исключена проблема метаязыкового правила и неприменимости понятий истина/ложь к грамматике, нормирующей правила употребления языка-объекта. Весь пафос рассуждения заключается в том, что фантастическое возникает тогда, когда в языке-объекте наличествуют ситуации, по отношению к которым перестаёт работать грамматика, позволяющая с помощью

трёх логических законов получать истинные высказывания как выражающие или отражающие определённое наличное в реальном опыте восприятия положение вещей, безотносительно к субъекту данного реального опыта.

Если допустить, что гипотеза верна и термин «фантастическое» обозначает логическую невозможность определить условия, при которых высказывание истинно или ложно, то можно утверждать, что фантастическое изоморфно или тождественно логическому парадоксу, поскольку парадокс – это и есть невозможность определения истинности высказывания без наложения на процедуру определения дополнительных ограничений. Поскольку у парадокса есть чёткое формальное определение, то можно утверждать, что данное определение и даст нам искомую характеристику семиотического отношения, классифицируемого как фантастическое. Поскольку парадокс есть автореферентное или самоприменимое отрицание, т.е. отрицание отрицания [5. С.242, 243]<sup>1</sup>, то фантастическое есть такое семиотическое отношение, правилом которого является самоприменимость отрицания. Если сказанное верно, то конечная формулировка подлежащего ответу вопроса выглядит так: если правилом семиотического отношения, которое обозначается как фантастическое, является автореферентное отрицание, где под отрицаемым понимается конкретное семиотическое отношение, то как именно реализуется данное правило в семантике, синтаксисе и прагматике каждого из трёх слоёв художественного произведения? Нам представляется, что это тот вопрос, который позволяет перевести литературоведческие и философские рассуждения о фантастическом от уровня собирания разрозненных фактов, наблюдений и заметок к созданию полноценной теории фантастического, концептуальная схема которой позволила бы работать как с единичными фактами, изображёнными в произведениях (семантическими элементами), так и с определениями жанра или направления.

Прежде чем рассмотреть, каким образом фантастическое реализуется в каждом из слоёв или уровней художественного произве-

---

<sup>1</sup> Ср. там же: «Парадокс возникает тогда, когда удаётся сконструировать противоречие, принадлежащее самоприменимому [selbstbezüglich] предложению, а такое противоречие всегда обнаруживает оба элемента самоприменимости и полного отрицания. Это положение дел можно сформулировать и так, что парадокс появляется тогда и только тогда, когда отрицание применяется к самому себе [bezieht sich auf sich selbst] и таким образом выполняет условие как отрицания, так и самоприменимости».

дения, отметим, что сам факт обращения к исследованиям в области логики подразумевает первичность синтаксического измерения семиозиса по отношению к семантике и прагматике. Таким образом, определение фантастического, связывающее все измерения, будет выглядеть так: фантастическое есть прагматически усваиваемое значение, обусловленное синтаксическим правилом образования логического парадокса. Прагматическое отношение «знак-субъект» подразумевает для данного определения наличие внешней для высказывания-объекта нормы, отвечающей на вопрос, каково правило адекватности, связывающее вещь и интеллект для корреспондентского отношения, являющегося условием истинности данного высказывания. Под «усвоением» понимается распознавание данного высказывания его субъектом в соответствии с данной прагматической нормой. Под «значением» для семантики как отношения «знак-объект» имеется в виду отсылка к внешнему для высказывания и им обозначаемому объекту. Соответственно без учёта синтаксического измерения мы были бы вынуждены каждый раз заново апеллировать к трансформирующейся исторической норме, довольствуясь перечислением наличных содержаний, возникающих на фоне той или иной традиции, парадигмы или концептуальной схемы. Однако поскольку сама историческая норма и историческое сознание функционируют в соответствии с определённым правилом [6. Т1. С. 158-230; 7.; 8.], лежащим вне временных или исторических рамок, фиксирующих возможные содержания и их трансформации, постольку на первый взгляд бесконечно варьируемая диалектика прагматики и семантики регулируется внятным синтаксическим правилом, т.е. законом- или правилосообразным соотношением знаков в системе.

Итак, на уровне естественного языка фантастическое функционирует в собственном смысле слова как логический парадокс. Примером являются известные парадокс лжеца и парадоксы Б. Рассела, где синтаксическая структура подразумевает предикат с значением тотального отрицания, отрицающий в силу самоприменимости себя как понятие, выражающее существенный признак субъекта. Важно, что парадоксальность сохраняется лишь при условии, что, обозначая само себя, высказывание не становится предложением метаязыка или грамматическим правилом, так что фраза вида «я лгу» не переводима в правило «я лгу, что я лгу». Можно было

бы вполне представить себе фразу «я молчу», которая, будучи произнесённой вслух и обозначая буквально «я не говорю», отрицает действие говорения, осуществляемое субъектом, т.е. отрицает негативную самоприменимость данного высказывания, лишая слушателя возможности определить условие, которое сделало бы данное высказывание истинным: интерпретация «я молчу» как «я молчу, что говорю» всего лишь установило бы новое правило, в соответствии с которым «молчание» следовало бы употреблять в случаях, для которых раньше использовалось «говорение».

На уровне естественного языка не может идти речь о том, что его семантика создаётся или функционирует в соответствии с синтаксическими правилами: первичные моделирующие системы (или языки-объекты) с необходимостью обладают корреспондентской связью с реальным опытом восприятия носителя данного языка. По этой причине фантастическое функционирует здесь исключительно синтаксически: на семантическом уровне оно может быть представлено формулировками «отсутствующее значение», «ускользающий денотат» и т.п., которые выражают непонимание интерпретатора как невозможность воссоздания им смысла для отсутствующего значения или означаемого для отсутствующего обозначаемого (и в этом существенное отличие фантастического не только от метаязыковых конструкций, не распознанных интерпретатором в языке-объекте, но и от банальных случаев отсутствующего значения при наличии смысла типа классического примера Г. Фреге «самый медленно сходящийся ряд» [9. С. 231]). Таким образом, фантастическое в семантике естественного языка отсутствует, и это отсутствие фиксируется прагматически, как констатация неспособности интерпретатора высказывания при соблюдении принципа герменевтической доверительности получить истинное значение данного высказывания. Термины, фиксирующие эту неспособность, могут любыми, от «бесмыслицы» до «птичьего языка».

На уровне художественного текста как фиксированной речи вместо «парадокса» впервые появляется термин «фантастика» или «фантастическое». Прежде чем рассмотреть, каким образом структура логического парадокса проявляет себя в поэтике, отметим два принципиальных осложнения или свойства языка, проявляющихся на этом уровне, тем более, что нам представляется вполне допусти-

мым утверждение, что именно эти свойства являются условием возможности фантастического в том виде, в каком мы его интуитивно обозначаем термином «фантастическое».

Первое свойство, которое характеризует художественный текст, противопоставляет его по способу соотношения синтаксиса и семантики нехудожественным текстам или предложениям уровня естественного языка. В естественном языке это соотношение установлено с априорной необходимостью, которая может быть проинтерпретирована с точки зрения исторического или индивидуального опыта, с точки зрения предустановленной гармонии и, наверное, со многих других позиций: важно, что соотношение знаков и правила этого соотношения в предложении «стул стоит на полу» никоим образом не регулируют семантику «стола» или «стула», так что денотат каждого отдельного знака данного предложения может быть обозначен абсолютно независимо от того или иного синтаксического правила. Именно в этом смысле предложения и знаки естественного языка (или первичной моделирующей системы) обладают корреспондентской связью с действительностью нашего опыта или восприятия, а сама эта корреспондентская связь в качестве истины является основанием формальной логики, так что три её закона функционируют в качестве единственно допустимых правил, позволяющих на основании синтаксиса заключать о соответствии семантики действительности опыта. В художественном языке связь между синтаксисом и семантикой принципиально иная, а именно: семантика определена синтаксисом, так что денотаты знаков художественного языка впервые возникают в соответствии с тем местом, которое данный знак занимает в синтаксической структуре текста. Значение как элемент семантического отношения оказывается зависимым от синтаксического отношения – эта ситуация крайне удачно констатируется определением значения Ф. де Соссюра, где значение знака – это его место в системе знаков [10. С.101]<sup>2</sup>. Однако понятно, что семантика невозможна без прагматического измерения, поэтому едва ли можно было бы назвать осмысленным утверждение, что семантика художественного текста определена только его синтак-

---

<sup>2</sup> Ср. там же «Самым фундаментальным законом языка является положение о том, что один член никогда сам по себе ничего не значит (это прямое следствие того, что языковые символы не связаны с тем, что они должны обозначать)…».

сисом. По этой причине необходимо уточнить, что место в системе знаков как значение неизбежно требует прагматического (внешнего по отношению к данному тексту) выявления его истинности, каковое осуществляется интерпретатором этого текста в соответствии с его концептуальной схемой; а поскольку к знакам художественного текста нельзя применить корреспондентскую теорию в её собственном значении, то интерпретатору необходимо в соответствии с той традицией, которой он принадлежит, вообразить или представить себе те условия, при которых интерпретируемый им текст истинным образом обозначает определённую действительность. Таким образом, синтаксическая структура предложения «стол, стоя на полу, вчера разговаривал со мной на японском» регулирует значение каждого знака, употребленного в этом предложении, устанавливая его место в контексте данного предложения: можно допустить, что значение знака «стоять на полу» является необходимым условием для формирования значения знака «разговаривать на японском» постольку, поскольку первый линейно предшествует второму (и т.д. и т.п.), что невозможно для не зависящей от синтаксиса данного предложения семантики естественного языка; соответственно данное предложение как знак должно быть прагматически проверено на истинность, т.е. должны быть выявлены условия его истинности: поскольку в моём реальном опыте восприятия отсутствует стол, вчера стоявший на полу и разговаривавший со мной на японском, я должен его себе вообразить, впервые создав данный денотат в моём индивидуальном опыте представления. Естественно, что данное предложение как знак и составляющие его элементы как знаки, поскольку я представляю или воображаю себе условия их истинности, не обладает корреспондентской связью с реальным опытом моего восприятия и их семантика не проверяется какой-либо синтаксической моделью, так что характеристика истинности по отношению к ним может быть употреблена лишь в смысле когеренции, где истина есть «согласие содержания с самим собой» [11. Т.1. С. 126], так что я впервые создаю содержание (денотат), легитимирующее для моего сознания то место в синтаксической системе текста, истинность которого следует установить.

Описанное положение дел как первое свойство языка на уровне художественного текста, требующее прояснения и осмысления



до любых утверждений или гипотез по поводу характеристик семиотических отношений на этом уровне, является общим местом рецептивно-семиотического подхода, прописанным и терминологически разъяснённым во многих системах. Не имея возможности подробно на этом останавливаться, укажем, что специфика семантического отношения в художественном тексте наиболее отчётливо показана Р. Ингарденом в определении суждения, представляемого художественным текстом, в качестве «квазисуждения» или «как бы суждения» [12. С.64]<sup>3</sup>, а семиотическое выражение данного положения дано Ю. М. Лотманом в формулировке «вторичная моделирующая система художественного текста конструирует свою систему денотатов» [13. С. 57]. Специфика прагматического отношения, равно как и диалектика семантики и прагматики, впервые показана Р.Ингарденом в концепции «точек неопределённости» художественного текста и развита В.Изером в русле идей русского формализма в виде концепции «пустых мест» или «лакун» [12.; 14.; 15. С. 257–355] текста; в равной мере сюда относится структуралистский и постструктуралистский тезис о «двойной активности» в тексте или о «борьбе между автором и слушателем», заключающейся в формулировании и нарушении ожиданий читателя текста [13.; 15.; 16.]. Обоснованием возможности диалектики семантики и прагматики или гносеологическим коррелятом прагматического отношения, реализующего в художественной коммуникации между текстом и его реципиентом, выступают, как правило, далее не мотивируемые представления об авторской фантазии [например предисловие к 17. С. 3–19] или о своего рода привилегированном доступе автора к действительности [18. С.295–308]<sup>4</sup>. В целом же это свойство поэтического языка создавать при участии реципиента значения, не допускаемые естественным языком, требует для описания своих содержаний методологической модели, традиционно обозначаемой в качестве герменевтического круга [19.; 20.; 21.], дилеммы фоновых

---

<sup>3</sup> Ср. там же Предикативные предложения в художественном произведении суть квазисуждения [*Quasi-Urteile*], которые «недопустимо читать ни в качестве утверждений, ни в качестве чистых повествовательных предложений».

<sup>4</sup> Отметим здесь, что способы обоснования, утверждающие коммуникацию или её элементы в качестве обоснования той же коммуникации, следует отбросить как неуместные, либо пересмотреть троичную онтологическую модель, включаю в себя язык, сознание и реальность (последнее в качестве опыта чувственного восприятия) в пользу монистической модели, редуцированной к языку или сознанию. Мы не видим в подобном пересмотре никакого смысла.

знаний и фактов [22. С. 190–231] или соотношения версии и мира [23.] и подразумевающей семантику не в качестве исходного момента коммуникации, но в качестве её результата и даже цели.

Второе свойство связано с первым, однако устанавливает уже не внешнюю качественную границу художественного текста по отношению к предложениям или текстам естественного языка, но его внутреннюю количественную границу, представляя собой т.н. семантизацию синтаксиса или, проще говоря, многослойность семантики. В терминах Ю. М. Лотмана можно было бы говорить о внешней перекодировке и внутренней перекодировке, где последняя и обозначает вторую сложность, с которой необходимо считаться. Речь идёт о том, что денотаты и способы задания их поэтическим языком создают систему отношений, по сложности эквивалентную тому, что на уровне естественного языка обозначается терминами «мир», «целое» или «всё», так что как только мы пытаемся определить тот или иной денотат, установив возможность его истинности, мы (поскольку уже качественно определены герменевтическим кругом) сталкиваемся с иерархией отношений, эту истинность задающий и не зависящей ни от чего, кроме способа своей данности. Собственно сложность в том, что денотаты, созданные представлением читателя в акте чтения и образующие изображённый в тексте мир, т.е. т.н. референциал, репертуар или внутренний мир произведения (М. М. Бахтин и его последователи добавляют в этот ряд ещё и термин «эстетический объект»), реализуют собственную систему взаимосвязей, которая не вытекает из системы взаимосвязей, полученной читателем в виде языковой вторичной моделирующей системы. Можно было бы сказать, хотя у нас нет и не может быть никаких гарантий по этому поводу, лишь аналогии, что эти денотаты поэтического текста сами являются знаками, реализуя вторичный (неязыковой) синтаксис, вторичную (представленную не в терминах языка) семантику и вторичную (не имеющую отношения к субъекту высказывания и его реципиенту) прагматику и создавая, таким образом, параллельные нашему привычному опыту восприятия реальности и вселенные. Вопрос о том, что является обоснованием и даже основанием в полученных таким образом конструкциях, не может здесь быть предметом обсуждения. Отметим лишь, что эта конструкция поэтической реальности, аналог которой для естественного языка традиционно обозначается как

историческое знание [24. С. 608–609] или знание-по-описанию [25. С. 444–458], конституируется системой реализованных в художественном тексте субъект-объектных связей, таких как автор-герой, рассказчик-персонаж, система персонажей, семантическое поле и событие и т.п. Поскольку в рамках анализа изображённого в художественном тексте мира исходным способом определения предметов и понятий является контекстуальный анализ, постольку значимость указания на эту нередуцируемую многослойность его семантики можно перефразировать совершенно банально: ни один пример реализации понятия фантастического для художественного текста не может быть вырван из общего анализа поэтики данного текста, так что всякое фантастическое будет элементом хронотопа, сюжета, образа и т.п.

Итак, мы пришли к тому, что квазисуждения, с которыми мы имеем дело во вторичных моделирующих системах, являются истинными тогда, когда реципиент этих суждений представляет или воображает себе реальность, функционирующую по отношению к данным текстам как условие их истинности, причём сама эта представленная реальность, будучи аналогом мира, полученного реальным чувственным восприятием, реализует сложную вертикально и горизонтально упорядоченную (пусть и не всегда осознаваемую её субъектом) систему семиотически выражаемых отношений. Приведём примеры реализации фантастического как самоприменимого отрицания на уровне поэтики.

В прагматическом измерении семиозиса как на фантастическое можно указать на такое отношение знаковой системы, которое отрицает отсутствие гаранта истинности предлагаемого текстом способа синтаксической и семантической организации или, проще говоря, создаёт структуры, отрицающие вымышленность (фикциональность) того, о чём говорить. Выше мы выяснили, что любого рода художественный текст фикционален, так что расхожее утверждение, согласно которому история литературы – это история фантастики, представляется вполне легитимным и соответствующим реальному положению вещей. Однако здесь возникает достаточно интересный вопрос: если текст маркирует свою вымышленность, то он не может в прагматическом смысле слова считаться фантастическим, поскольку в этом случае его свойство вымышленности просто

соответствует признаку понятия художественности, т.е. если в тексте наличествует только отрицание его «естественного» характера, и отсутствует отрицание этого отрицания, то данный текст не является фантастическим. Напротив, если в поэтическом тексте содержатся указания на то, что он не является поэтическим вымыслом, являясь при этом поэтическим вымыслом, т.е. художественным или фикциональным текстом, то данный текст является фантастическим! Если применить сказанное к истории литературы, то подлинно фантастическим по своему прагматическому статусу окажется реализм 19-го века, а постмодернизм, напротив, лишится фантастической прагматики. Однако здесь мы ограничимся лишь указанием на возможность такой интерпретации и отметим два характерных приёма, связывающих субъекта повествования и его идеального адресата ради этого эффекта «снятой фикциональности», как теперь можно трактовать то, что раньше было «эффектом реальности» [С. 392–400]: это аналитические предисловия и прямые обращения к читателю. Чтобы привести конкретные примеры: «Звёздные дневники Ийона Тихого» предварены 4 предисловиями, выполняющими функцию паратекста, маркирующего сугубо научный характер того, о чём пойдёт речь, так что вполне можно утверждать, что они конструируют такого читателя, который предложенную в дневниках систему отношений рассмотрит не как вымысел, а как набор суждений о реальных событиях, имевших место с Ийоном Тихим. Или прямое обращение в 18-м путешествии, которое нужно рассматривать на уровне прагматического правила, устанавливающего для читателя отношение к данному тексту как к объяснению естественной истории: «Начиная с 20-го октября прошло года я принимаю на себя ответственность за все, решительно за все недоработки Мироздания и вывихи человеческой природы» [26. С. 125]. Реальный читатель воспринимает данный текст как вымысел лишь потому, что сам способен отличить себя от идеального читателя, которому адресуется данный текст, сохраняя естественную установку сознания со свойственной ей концептуальной схемой, описываемой как здравый смысл. Прагматическое отношение, характеризуемое как фантастическое в поэтике, вполне позволяет определять условие возможности литературной фантастики как наличие дистанции

---

<sup>5</sup> По этой причине «Рукопись, найденная в ванне» С. Лема для прагматического измерения семиозиса является реалистическим произведением.

между реальным читателем и читателем идеальным, где последний является адресатом эффекта «снятой фикциональности». Не учитывая данной дистанции или, другими словами, общего фона, на котором художественный текст неизбежно осуществляет себя как фикциональный, на самом деле способно превратить реализм XIV века в фантастику, а постмодернизм – в сугубо реалистическую литературу. По этой причине упомянутое выше расхожее утверждение об истории литературы как истории фантастики следует классифицировать как наивное, а прагматическую структуру, позволяющую фикциональному художественному быть фантастическим, отличать от неязыковых структур, задающих употребление текстов определённого типа в качестве фикциональных и художественных.

Фантастическое в синтаксисе художественного текста – это такая взаимосвязь, которая либо реализует фантастическую прагматическую установку, создавая сами языковые механизмы, отрицающие фикциональный статус текста; либо это синтаксическое самоотрицание, т.е. конструкции, обладающие структурой логического парадокса и требующие при этом от читателя воссоздания невозможных объектов. В первом случае к уже приведённым примерам следует добавить известный приём стирания границ между изображённым в тексте миром и миром реальным, в разных вариантах представленный С. Лемом, Х. Л. Борхесом, М. Павичем или Д. Фаулзом, а также часто применяемый С. Лемом приём отрицания автономности вымысла, возникающего в качестве вымысла внутри фикционального текста, например, наличие проф. Троттльрайнера в качестве твёрдого десигнатора всех возможных миров наркотического бреда<sup>6</sup>, в которые попадает И. Тихий в «Футурологическом конгрессе», где отрицание самостоятельности вымышленных состояний сознания героя отрицает саму возможность вымысла как деятельности представления, не связанной с восприятием. Во втором случае следует указать на направление в литературе, которое интуитивно отнести к фанта-

---

<sup>6</sup> Ситуацию постоянного возвращения И. Тихого в канализационный канал под отелем Хилтон, сопровождающегося падением в поток нечистот и чувством глубокого облегчения, можно было бы интерпретировать как ироническое выражение модели вечного возвращения Ф. Ницше: вместо «куда возвращаемся мы? – всегда домой» для И. Тихого звучит «куда возвращаемся мы? (где подлинная реальность?) – всегда в канал с жидкими отходами». При карнавальном переворачивании содержаний сохраняется категориальная структура сознания, т.е. каркас мышления, нуждающегося в подлинности и при некотором (оформленном содержанием данного текста, эпохи, возможного мира) собственном усилии эту подлинность обнаруживающего.

стике невозможно, а именно на литературу, предметом изображения которой является язык, в частности, на работы П. Хандке и ряд рассказов С. Лема, где собственно героем является язык и способы его употребления. Если быть строгим в определениях и помнить, что мы исходим из примата синтаксиса над прочими измерениями семиозиса, то следует сказать, что лишь это литературное направление может быть обозначено как подлинно фантастическое, поскольку его тексты, как правило, не предлагают выстраивать никакие дистанции между реальным читателем и читателем идеальным, так что отсылки к внешней данным текстам норме или концептуальной схеме крайне затруднены. Однако это вопрос отдельного исследования, поскольку на самом деле в истории литературы мы крайне редко имеем дело с подлинно фантастической синтаксической структурой, т.е. такой, которая а) показывала бы себя в себе, т.е. задавала бы значение самой себя место в качестве места в самой себе, и б) делала бы это с двойным отрицанием, т.е. задавая значение самой себя, отрицала бы и это значение, и отрицание этого отрицания.

Чаще всего мы имеем дело с синтаксисом, выполняющим функцию своего рода прозрачного посредника между прагматикой и семантикой художественного, т.е. с поэтическим синтаксисом, который маркирует отличия художественных текстов от всех прочих и создаёт фикциональные (художественные) значения. Фантастический же синтаксис, реализованный на уровне поэтики, представляет собой по отношению к поэтическому систему той же сложности, какой обладает синтаксическая структура парадокса по отношению к естественному языку.

Таким образом, когда речь идёт о фантастической семантике, то имеются в виду объекты, обозначаемые художественным текстом, но отсутствующие в реальном опыте восприятия его реципиента, так что «семантическое фантастическое» и представляет собой отрицание отсутствия объектов в том, что здравый смысл полагает реальностью. На уровне семантики отсутствует разница между тем значением, которое позволяет классифицировать данный текст как художественный и тем, которое позволит классифицировать его как фантастический. Можно привести десятки тысяч примеров, таких как факт существования передатчиков материи в рассказах и повестях Г. Гаррисона или наличие сознания у океана у С. Лема и т.д., одна-

ко нельзя указать на специфический фантастический способ образования данных фактов, отличный, скажем, от образования фактов «Мартин Иден покончил жизнь самоубийством» или «Йозеф К. прощнулся»: в обоих случаях мы имеем дело с объектами, создаваемые представлением реципиента текста в акте чтения. Можно с полным правом утверждать, что фантастическая семантика по способу своего осуществления совпадает с художественной семантикой и следует тем же законам: отсюда становится понятным, откуда берётся отождествление фикционального и фантастического. Однако из сказанного выше следует, что фантастическое следует отличать от фикционального хотя бы по той причине, что фикциональные значения – это ложные<sup>7</sup> с точки зрения прагматики естественного языка значения, а фантастические – такие, по отношению к которым в свете синтаксической структуры, в которой они впервые представлены, нельзя применить характеристику истинности/ложности. Определяя возможность фантастической семантики в естественном языке, мы установили её отсутствие на том основании, что в реальном опыте восприятия для здравого смысла не возможны объекты, которые позволили бы фантастическому предложению иметь значение. Поскольку такие объекты разрешены как денотаты на уровне вторичной моделирующей системы (в эстетике, апеллирующей к понятию автора, это разрешение опирается на понятие авторской фантазии, вымысла или особого рода переживания; в эстетике, апеллирующей к понятию читателя, – на понятие творческой силы воображения, возбуждаемой чтением, или на понятие представления) и требуют от субъектов коммуникации воссоздания (т.е. представления как процедуры сознания, обозначающей и фиксирующей содержания чувственного восприятия) значений, которые сделали бы возможной истинность данной вторичной системы, постольку наличие семантического фантастического является неизбежным моментом любого текста, обозначаемого в качестве художественного; однако же по отношению к специфической синтаксической структуре фантастического такого рода объекты исчезают ровно в том момент, когда она уже как вторичная система (т.е. как поэтический синтаксис) оказы-

---

<sup>7</sup> Под ложностью здесь понимается в общем смысле отсылка к предметам, отсутствующим в реальности, т.е. несовпадение языка и наблюдаемого мира, описываемого данным языком; в терминах Г.Фреге эта ситуация является ситуацией отсутствия значения при наличии смысла.

вается вовлечена в ситуацию автореферентного отрицания. Таким образом, в отношении поэтической семантики можно сформулировать тезис о широком и узком понятии фантастического: в широком смысле фантастическое запрещено на уровне естественного языка и разрешено на уровне вторичной моделирующей системы, где снятие этого запрета маркирует художественность или фикциональность данной вторичной моделирующей системы; в узком смысле фантастическая семантика есть не ситуация снятия запрета, но ситуация специфического объекта синтаксической конструкции автореферентного отрицания, и она отсутствует как в естественном языке, так и в языке вторичной моделирующей системы (за исключением обозначенных выше случаев, когда художественный текст реализует в отношении себя структуру логического парадокса).

Последний момент, требующий прояснения, – это функционирование фантастического на уровне эстетического объекта. Поскольку само понятие эстетического объекта не является однозначно определённым и вряд ли существует традиция, которая разделялась бы всеми литературоведами или философами, скажем, что эстетический объект – это объект, впервые возникающий в эстетической деятельности, а эстетическая деятельность – это такая активность человеческого сознания, которая позволяет какому-либо данному в восприятии или представлении содержанию быть прекрасным. Эстетический объект – это словосочетание, применимое не к коммуникативному или языковому процессу, но только лишь к состоянию индивидуального сознания, для которого нечто в данное время при данных условиях является прекрасным. Поскольку в данном рассуждении нет возможности обсудить это понятие, просто скажем вместе с Г. В. Ф. Гегелем, что прекрасное – «это чувственное свечение идеи» [28. С. 179], так что эстетический объект есть такое состояние поэтического текста как факта сознания реципиента, при котором данный текст является чувственным субстратом или материалом для выражения идеала. Представляя сказанное в семиотических терминах и ещё раз указывая на то, что речь идёт не о языковых процессах, а о процедурах сознания (правомерность применения семиотики к описанию сознания, его активностей и состояний здесь не обсуждается), получаем для семантики эстетического объекта отношение, в котором знаковым средством является поэтический текст (его



синтаксис, семантика и прагматика), денотатом – идеал или идея прекрасного (т.е. врожденная способность сознания испытывать переживание прекрасного), а смыслом – собственно чувственное свечение идеи, т.е. отрицание взаимного отрицания чувственного субстрата и идеала, поэтического текста и идеи прекрасного. Для прагматики эстетического объекта как на субъектов (т.н. имплицитного автора и имплицитного читателя) нужно указать на то, что у Г. В. Ф. Гегеля обозначается в качестве «Абсолютного Духа» и иначе, нежели через обращение к очевидности этого понятия, здесь раскрыто быть не может.

Эта конструкция эстетического объекта, семиотически интерпретирующая определение прекрасного, предлагаемое абсолютным идеализмом, подразумевает лишь один способ существования фантастического как автореферентного отрицания, а именно саму возможность существования чего-либо, и в т.ч. фикционального текста, в качестве прекрасного. Идея прекрасного и её выражение связаны друг с другом взаимным отрицанием (хотя бы потому, что идея не является своим выражением, а выражение не является своей идеей) и эта связь отражается в понятии «свечения», так что можно было бы сказать, что способом данности или смыслом идеи является её «свечение», которое, не будучи ни идеей, ни знаковым средством, которым идея себя обозначает, отрицает то единственное, в чём она может себя проявить, а именно взаимное отрицание идеи и её чувственного выражения, и существует в этом двойном отрицании. Данное метафизическое рассуждение, конечно, можно было бы применить и к естественному языку, имея в виду семантику одного отдельного взятого знака: фантастической в этом случае оказалась бы сама связь между знаком и обозначаемым им объектом, поскольку эта корреспонденция также строится как отрицание взаимного отрицания знакового средства и денотата; однако как «фантастическое» референция раскрывается лишь для рефлексивной установки сознания (и обозначается уже не как «фантастическая референция» а как «проблема референции»), т.е. такой, в которой выявляются правила функционирования прямого языка, а поскольку косвенный язык, выражающий данные правила, в принципе не подлежит проверке на истинность/ложность, его конструкции и вскрываемые им объекты нас здесь не интересуют.

Завершая рассуждение о фантастическом, отметим, что гипотеза, в соответствии с которой фантастическое было определено через структуру логического парадокса, обладает удовлетворительной объяснительной способностью для раскрытия способов образования «фантастических» значений, возникающих как внутри художественного произведения, так и на его границах: как выяснилось, «чудо» и «необычайное» всегда являются результатом конкретного семиотического отношения, связывающего либо знаки языка, либо посредством языка – содержания чувственного восприятия и условия их возможности. Представляется, что предложенный способ выявления фантастического мог бы дать интересные результаты не только в применении к анализу художественного произведения, но и вообще ко всем способам употребления языка, в которых нельзя выявить «естественный язык» и вторичную систему, строящуюся на его смыслах, т.е. для тех текстов, в отношении которых у реципиента нет иной возможности извлечения значений, кроме модели герменевтического круга.

*Список использованной литературы:*

1. Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений в 10 т. М., 1993.
2. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
3. Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. F.a.M., 2002.
4. Нестеров А.Ю. Семиотика литературы и поэтика в свете литературной герменевтики // Художественные языки немецкой культуры XX в. Материалы семинара 2002/2003. Самара, 2004.
5. Gloy K. Wahrheitstheorien. Tuebingen, 2004.
6. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. М., 1990.
7. Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. F.a.M., 1981.
8. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Tuebingen, 1990.
9. Фреге Г. О смысле и значении // Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000.
10. Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике. М., 2001.

11. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.1. М., 1974.
12. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. Tuebingen, 1964.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
14. Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tuebingen, 1960.
15. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie aesthetischer Wirkung. Muenchen, 1994.
16. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.
17. Pirandello L. Sechs Personen suchen einen Autor. Stuttgart, 1995.
18. Дильтей В. Воображение поэта. Элементы поэтики // Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т.4. М., 2001.
19. Schleiermacher F.D.E. Die allgemeine Hermeneutik // Internationaler Schleiermacher-Kongress Berlin 1984. Berlin, New York, 1985.
20. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Fa.M., 1977.
21. Todorov T. Symboltheorien. Tuebingen, 1995.
22. Stegmüller W. Betrachtungen zum sog. Zirkel des Verstehens // Вьхлер А. (Hrg.) Hermeneutik. Heidelberg, 2003.
23. Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001.
24. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. Т.3. М., 1994.
25. Рассел Б. Знание-знакомство и знание по описанию // Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы. М., 2000.
26. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
27. Лем С. Звёздные дневники Ийона Тихого. Восемнадцатое путешествие. // Лем С. Собрание сочинений. Т.7. М., 1994.
28. Hegel G.W.F. Aesthetik I/II. Stuttgart, 2000.